



Techniques & Culture

Revue semestrielle d'anthropologie des techniques

64 | 2015

Essais de bricolage. Ethnologie de l'art et du design contemporains

La Modern Procession de Francis Alÿs ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage

Morad Montazami



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tc/7587>

DOI : 10.4000/tc.7587

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 196-207

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Morad Montazami, « La Modern Procession de Francis Alÿs ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7587> ; DOI : 10.4000/tc.7587

Tous droits réservés



La *Modern Procession* de Francis Alÿs ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage

« Qu'est-ce que *David* [de Michel-Ange], sinon une grande poupée pour adultes ? »
Alfred Gell

Le 23 juin 2002 à 9h du matin, un groupe de personnes, qui se sont donné rendez-vous devant le célèbre Musée d'art moderne (MoMA) de New York, en plein Manhattan, s'élance comme un seul homme dans une marche collective en direction de l'autre MoMA, celui du Queens. Des instruments de musique, des pétales de fleurs, des palanquins de bois et un cheval non monté qui se joint à la tête du cortège ; un ensemble d'éléments semble clairement indiquer le départ d'une procession rituelle. Mais que voit-on au juste trôner sur ces palanquins et quelle serait ici la divinité célébrée ? Il s'agit d'œuvres conservées au MoMA : un Picasso, un Giacometti et un Duchamp (soit une peinture, une sculpture et un *ready-made*). Derrière cette scène qui semble faire événement : l'artiste Francis Alÿs, né en 1959, vivant et travaillant à Mexico, qui situe généralement son travail entre la performance, la collecte d'objets, les stratégies de « *display* » et un goût immodéré pour le furtif, l'errance, les traces ineffables. Entre autres pratiques, lesquelles se déroulent suivant des temporalités très différentes dans le travail de l'artiste, ce dernier passe pour un spécialiste d'un art de la marche, qui le voit écumer le bitume de la planète (de São Paulo en 1995 à Los Angeles en 2002).

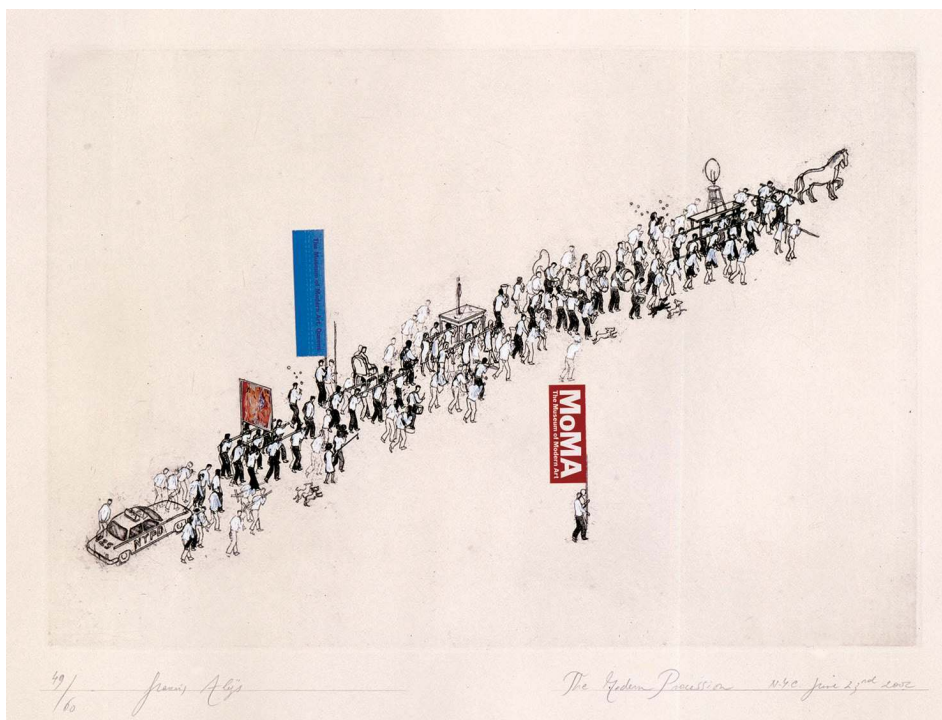
La marche que nous allons étudier ici est organisée par Francis Alÿs mais elle est surtout le fruit d'une commande passée par le MoMA ainsi que le résultat d'un long bras de fer entre l'artiste et l'institution. Souhaitant dans un premier temps emprunter au musée des œuvres réelles, pour les transporter à la manière des processions traditionnelles – d'une église à une autre –, Alÿs se voit opposer un premier et prévisible refus. Le MoMA, allant plus loin, ne cautionnera aucune performance impliquant ne serait-ce que des reproductions de sa collection ; l'institution par conséquent ne se maintient dans le projet qu'en exposant (et en achetant) les documents de la performance : la captation vidéo, les dessins et cartes préparatoires de la performance. En un sens, par son refus catégorique, le Musée n'affirme pas seulement sa double propriété sur l'œuvre

et sur sa reproduction, il instaure également un rapport pour le moins conflictuel avec la place des arts vivants et de la performance dans son enceinte et son programme d'exposition. C'est un des traits principaux de ce bras de fer entre l'artiste et l'institution que de négocier les conditions de circulation des œuvres mais aussi les formes de récit dans lesquelles elles se retrouvent prises. C'est dans ce contexte (et avec le soutien de la société de production *Public Art Fund*) qu'Alÿs réaffirme son souhait d'organiser une procession avec les « icônes » du MoMA, prenant définitivement le parti de recourir à des *reproductions* (nous reviendrons sur cette appellation). L'artiste a savamment choisi son moment, puisqu'il s'agit de la période durant laquelle, le temps de ses travaux d'agrandissement, le MoMA déménage ses collections au MoMA Queens, – d'où l'itinéraire défini par Alÿs du centre-ville huppé vers les quartiers populaires de la périphérie. Voici donc par ordre d'apparition depuis la tête du cortège : la *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp, dont le MoMA ne possède lui-même qu'une réplique de 1951 (l'original datant de 1913) ; la *Femme debout* d'Alberto Giacometti (1949) sculpture « immobile » et non en marche, conservant l'influence des figures de procession égyptiennes que Giacometti affectionnait ; enfin les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1906-1907) et leur célèbre visage inspiré de masques africains Fang qui fascinaient tant le maître cubiste. Mais ce n'est pas tout. Une dernière artiste, non pas moderne mais contemporaine (vivante qui plus est) s'invite également dans la procession : Kiki Smith¹ installée en chair et en os sur un des palanquins, entre le Giacometti et le Picasso, cheveux au vent mais on ne peut plus hiératique. Tout se passe comme si Alÿs avait ainsi cherché à insister sur la frontière entre vivant et non vivant, animé et inanimé (question sur laquelle nous reviendrons).

Encore quelques précisions factuelles qui ont leur importance. La performance réunit environ 150 personnes auxquelles s'agrègent des passants, puisque quiconque croise le cortège par hasard peut être considéré comme acteur à part entière de l'événement. Il se destine à la rue et au tout-venant, à la manière précisément d'une procession, et non pas d'un « spectacle de rue » impliquant une barrière nette entre acteurs et spectateurs. Cette perméabilité du cortège à l'espace environnant est une condition importante de la distinction entre spectacle et rituel. Certaines rues ont été malgré tout fermées à la circulation et un policier ouvre la marche. C'est l'association new-yorkaise « Tepeyac », spécialisée dans l'accueil d'immigrants sud-américains, qui fut chargée d'engager des personnes ayant l'expérience du port des palanquins dans des processions. C'est également elle qui suggéra d'engager une fanfare péruvienne du Lower East Side. Diverses communautés latino-américaines de New York sont ainsi représentées. L'artiste, ou l'artisan de cette performance, suit simplement le cortège sans intervention particulière pendant que son collègue, Rafael Ortega, filme le tout. Intitulée *Modern Procession*, la marche dure environ trois heures².

Initiation de l'art à l'exhibitionnisme

En déclarant qu'il s'intéresse au passage du statut d'icône à celui d'idole³, Alÿs révèle davantage qu'une ironie passe d'armes avec le temple de la culture que représentent le MoMA et sa



volonté de venir en profaner le panthéon moderniste – ce premier niveau critique reste cependant prégnant et s'adresse aux œuvres choisies aussi bien en « monuments » de l'art moderne qu'en « figures » du récit moderniste. En réalité l'assertion de l'artiste – ou le passage entre icône et idole – sous-entend plus précisément une manière d'opposer à l'institution du musée d'autres statuts, d'autres fonctions et en définitive d'autres champs d'action appartenant en propre à l'œuvre d'art (et que la muséification refoule hors de son enceinte). La question n'est donc pas tant de voir en quoi la procession s'oppose unilatéralement au musée mais davantage comment le dispositif rituel se réapproprie (en le déjouant) le mode d'exposition muséal⁴ ; voire en réactive une fonction évanouie, insoupçonnée (pensons par exemple à l'inconscient impérialiste du musée et les processions non religieuses lors desquelles le butin napoléonien s'exhibait avant son entrée au « patrimoine »). Il s'agira ainsi pour moi de ne pas séparer arbitrairement sa puissance parodique de sa fonctionnalité rituelle (quand bien même ce rituel n'aurait en fait lieu qu'à une seule reprise).

Une lecture rapide des éléments en présence soulignerait la concomitance de cette procession avec la définition classique du *rite de passage* chez Arnold van Gennep et sa reprise par Victor Turner, en vue de conceptualiser les phénomènes de liminarité entre les jeux théâtraux et la vie théâtralisée (Turner, 1992 : 24). Les participants à la procession et sa « rhétorique cheminatoire » (de Certeau, 1977 : 12) se refléteraient alors dans sa structuration en trois étapes : la *séparation* entre



2. *La Modern Procession* Francis Alÿs.

une situation rituelle et l'espace-temps profane auquel elle s'arrache (ici le musée) ; la *transition* (que van Gennep appelle « marge » ou « *limen* ») plongeant les sujets dans une profonde situation d'ambiguïté vis-à-vis de leur vie quotidienne et de la parcelle d'espace traversé ; enfin l'*incorporation* (que van Gennep appelle aussi « réagrégation »), qui marque par des actions symboliques le retour au flux normal (les expressions de joie et les festivités qui ponctuent l'arrivée du cortège au MoMA Queens). Mais ce schéma ne gagnerait-il pas ici à s'appliquer aux images transportées plutôt qu'aux personnes elles-mêmes, par application du schéma de van Gennep aux fétiches célébrés dans la procession ? Prenant comme mode opératoire le dispositif rituel mais composant avec un langage performatif propre (la rue, la fanfare, le carnavalesque...), la *Modern Procession* de Francis Alÿs touche moins aux « icônes » de l'art moderne qu'à un processus de rematérialisation dans notre propre rapport à l'œuvre d'art, en tant que spectateurs et consommateurs d'images. L'icône est alors moins constituée par la distance originelle qu'elle nous impose que par nos réactions quant à la persistance d'un lieu originel – le musée – et à sa mise en crise. La doxa moderniste veut en effet que l'art, à commencer par la peinture, se serve du musée pour autonomiser son rapport à l'*exposition* ; autrement dit organiser l'assujettissement du *regardeur* (et non pas d'un *acteur*) à son dispositif⁵. En privant les œuvres qu'il mobilise de leur mode d'exposition, en vertu de leur mode d'*exhibition*, Alÿs semble annexer l'idée de rupture avec le musée à la possibilité de reconstituer ou de renouer un certain lien, non pas entre l'art et la croyance, mais « d'envisager la peinture et la sculpture dans une plus grande continuité avec la réalité [...] de réinsérer la figuration et l'imitation dans [notre expérience] de la réalité »⁶ (Freedberg, 1998 [1989] : 471). Or c'est notamment l'étude des images de pèlerinage dans l'Occident chrétien qui donne à Freedberg sa conviction de l'influence des « images secondaires » – copies ou reliques apparemment sans incidence d'images archétypales – sur toute *origine* ; influence ou altération et le transfert de pouvoir (de l'original vers la réplique) qui est à l'œuvre dans cette altération (*ibid.* : 139). Appliquer le schéma des rites de passage (séparation-transition-incorporation) aux images elles-mêmes ne paraîtra pas si dénué de sens à celui qui saura voir dans la *Modern Procession* bien plus qu'une œuvre « éphémère » : une réanimation agissante de la mémoire des œuvres à travers nos actions sur elles et sur leur matérialité ; une matérialité *parodiée*, c'est-à-dire répétée et disséminée dans la faculté de chaque participant à reconnaître son *implication paradoxale* (Piette, 1992 : 87) dans le dispositif rituel ; à la fois dedans et dehors, regardeur et acteur, flâneur et connaisseur⁷. C'est-à-dire à l'image des œuvres elles-mêmes, prises dans l'état instable et ambigu d'être simultanément soustraites à l'économie visuelle du musée – son culte de l'original, sa dictature de l'optique – et révélées au pouvoir de la collectivité sur leur devenir-réplique et devenir-rituel. À ce titre, finir la procession avec l'« incorporation » symbolique des œuvres au MoMA Queens, où le centre de gravité de l'histoire de l'art et de la muséologie se déplace du centre vers la périphérie, est symptomatique de toutes ces relations transitoires et ces renversements de valeur que recherche ici Francis Alÿs.

Le rite de passage des « icônes » de l'art moderne est donc à la fois un rite d'inversion des relations de pouvoir se jouant entre le musée et le spectateur, et un acte de « perversion du réel »⁸ – ou de la frontière entre un dedans et un dehors du musée – par le rituel.

Répliquer et performer, entre occultation et monstration

Entre « images secondaires », images agissantes ou encore « images-objets-en-acte »⁹ c'est du reste à l'aune des gestes qui les exhibent, des relations sociales et des différentes intentionnalités qui les traversent, que les « icônes » érigées en « idoles » par Francis Alÿs doivent se redéfinir – au-delà du simple statut de *reproductions*. Ce dernier qui les maintiendrait dans un rapport inactif à la célèbre « perte d'aura » déclarée par Walter Benjamin (2000 [1935]) – la valeur cultuelle de l'œuvre liquidée au profit de sa valeur d'exposition – se voit largement débordé par leur statut – que nous avons commencé d'évoquer – de *répliques*.

Bien entendu, la plus-value théorique n'en est que plus saillante dans le cas du Giacometti et du Duchamp qui ont bel et bien été répliqués par Alÿs, contrairement au Picasso dont la réplique fut ouvertement censurée par le MoMA, imposant le recours à un simple poster *reproduisant* les *Demoiselles d'Avignon*, mais encadré sous verre pour les besoins de la performance¹⁰. En recourant à des ateliers d'artisans de Mexico, où Francis Alÿs est basé, celui-ci rend sensible l'écart entre un « faux », une « reproduction », etc. et une version alternative (qui ne prétend pas être ou faire vrai). Car il s'agit bien en définitive de rendre visible (à tout le moins de mettre en évidence) un déplacement d'autorité : entre la main souveraine de l'artiste sculpteur (Giacometti), ou les allégations radicales de l'artiste « conceptuel » (Duchamp), et le savoir-faire populaire de l'artisan – qui exprime la transmission du geste par le geste plutôt que son authentification à travers la signature de l'auteur etc. Une version alternative, qui se veut non pas une stricte tentative de réinvestissement de l'aura perdue à travers l'original ; mais un facteur dialectique entre *reconnaissance* (de la valeur symbolique d'un Picasso) et *dénégation* (ou conscience de l'artifice, de l'acte symbolique)¹¹. Or si le dispositif rituel connaît son pendant avec le dispositif du musée, tout comme la réplique avec l'original – qu'ils surpassent et réincorporent à la fois – le rapport avec eux n'est cependant plus consubstantiel, comme la reproduction vis-à-vis de l'original. Nous pourrions même considérer qu'une des conséquences de cette situation est de nous sortir d'une ontologie *photogénique* pour mettre l'original et sa reproduction dos à dos, à l'épreuve de leur propre désunion et des actions/réactions ainsi engendrées ; au premier rang desquelles il faut également apprécier celles, conjointes, de l'artiste et du musée. En effet, la réplique, en *occultant* l'original et son écrin muséal, *exhibe* le refus opposé par ce dernier à l'artiste. Celui-ci, en retour, subvertit la partition spatiale des lieux d'exposition – d'un MoMA à l'autre – par la liminalité des modes d'expérience susceptibles de nous en « sortir ». C'est dans ce dialogue complexe que les œuvres faites strictement pour être vues se trouvent *agies*. Vu leur pouvoir de catalyser des intentionnalités contradictoires – celles du musée qui refuse la réplique et impose la reproduction, les intentions de l'artiste telles qu'elles peuvent affecter le musée, et sans compter les intentions individuelles de Picasso, Duchamp et Giacometti avec leur œuvre mais aussi toutes celles qui nous échappent des participants à la procession – il n'est pas inutile d'observer que les « idoles » érigées par Alÿs se présentent avant tout comme des « agents » au sens d'Alfred Gell¹².

Dès lors le recours à un dispositif tel que celui de la procession rituelle, inspiré à l'artiste par celles qu'il a observées à Morelos au Mexique, est sans doute une forme de théâtralisation ; mais la



3. **D'un MoMA à l'autre,**
alternance d'un mouve-
ment d'occultation et de
monstration.

mise en scène n'est pas celle d'une évasion visant à « libérer » les œuvres du musée. Elle consiste bien plutôt à rejouer les relations d'*occultation* et de *monstration* inhérentes au récit moderniste/muséologique : la place des femmes au musée interrogée par la présence vivante de Kiki Smith sur les palanquins, la fétichisation d'œuvres largement épuisées en tant qu'originales, ainsi que l'interrogeait Duchamp lui-même ; il s'agit en définitive de libérer divers types de discours, ou prises de position, contestant l'hégémonie d'une histoire de l'art centrée sur elle-même (sur son propre récit) au profit d'une histoire à la fois contingente et performative, mais qui dépasse certainement l'histoire de la performance pour rejoindre l'histoire des mouvements sociaux et des défilés politiques. Réussissant cependant à éviter tout manichéisme dans ce qui apparaît, *a priori*, comme un jeu d'oppositions frontales, Francis Alÿs interroge autant la ritualisation de l'expérience muséale (quel est ce pèlerinage que nous accomplissons pour aller voir telle ou telle œuvre originale ?) que la muséification guettant parfois certaines processions rituelles. Ainsi dans un film ethnographique de 1979 sur le culte de Durga à Calcutta, Pierre Amado cite un artisan spécialisé dans la fabrication des statues-idoles, excédé par le pouvoir grandissant des comités organisant la procession et leur tendance à favoriser sa dimension spectaculaire : « Avant nous faisions des œuvres d'art, c'est-à-dire des œuvres religieuses, aujourd'hui nous fabriquons des jouets pour des enfants qui s'amuse » (Amado, 1998 [1979]). Un tel constat ne manque pas d'attirer l'attention sur la prégnance conférée

à l'acte artisanal lui-même – acte producteur d'intentionnalités. En répliquant des représentations *sans originales* d'une divinité, il peut résulter aussi bien, selon le contexte institutionnel qui s'impose à lui, dans des « œuvres d'art religieuses » ou dans des « jouets » qui s'exposent au divertissement profane tel dans un magasin. Même comme parodie de rituel, s'il en est, la *Modern Procession* n'en garde pas moins sa puissance d'agir sur une époque où musées d'art moderne et processions rituelles se disputent les espaces-temps d'appréhension des images symboliques.

En guise de conclusion, évoquons une autre performance de l'artiste, *Nightwatch*¹³ (2004) qui offre un contrepoint particulièrement édifiant à la *Modern Procession*. Nous sommes cette fois-ci à l'intérieur d'un musée, la National Portrait Gallery de Londres. Il s'agit en réalité d'une captation vidéo, via les caméras de surveillance du musée, en pleine nuit et en l'absence parfaite de tout spectateur. Seul protagoniste à se promener dans les lieux, avec une vivacité à toute épreuve, écumant les recoins du musée dans une apparente indifférence pour les centaines de portraits classiques ornant ses murs : un renard lâché par Francis Alÿs.



4. **Modern Procession :**
« espace-temps d'appréhension des images symboliques ».

À l'acte anti-esthétique de la *Modern Procession* s'ajoute ici celui d'un anti-anthropocentrisme sur lequel l'élimination du spectateur, au profit de l'animal, ne laisse guère de doute. Restent les portraits dont le reflet normalement promis au corps du spectateur tombe ici dans une mise en abîme animiste, en la « personne » du renard ; moins la personnification ou la réincarnation d'un spectateur absent que son double vivant, ou pour le dire avec Philippe Descola à propos de l'animisme « moins une métamorphose qu'une anamorphose » (2005 : 196). L'écroulement du regard *normé* ou *genré* (au sens du genre humain), face aux mouvements insaisissables de l'animal, redouble la présence d'un autre œil non-humain, celui de la caméra de surveillance. Détachés de leur fonction civilisatrice, les portraits du musée se voient comme « réanimés » ou re-humanisés, comme si le regard de chaque personnage peint trouvait son « agentivité » dans la confrontation avec l'entité animale, non-humaine et non définie par son regard. Les rapports d'inversion topologique articulant *Nightwatch* et la *Modern Procession* ne sont alors pas sans enseignements. Ils indiquent que pour cette dernière, l'œuvre de Francis Alÿs ne se reconnaît ni dans un spectacle de rue, ni strictement dans une vidéo de performance, mais dans l'expérimentation ethnographique sur deux dispositifs d'occultation/monstration : le musée et le rituel.



Notes

1. Artiste reconnue de la scène new-yorkaise depuis les années 1970, Kiki Smith partage son œuvre entre sculpture, dessin, installation et performance. Pour une introduction à son travail voir le texte remarquable de Linda Nochlin (2005).
2. Le trajet exact est le suivant : 53^e rue (MoMA Manhattan) ⇒ 6^e av. ⇒ 57^e rue ⇒ Park av. ⇒ 59^e rue ⇒ Queensboro Bridge ⇒ Queens Plaza ⇒ Queens bvd ⇒ 33^e rue (MoMA Queens). On peut tout à fait considérer ces lieux comme les unités d'un récit qui en l'occurrence compenserait celui qui se déploie à travers les salles du MoMA ; selon l'approche ethno-sémiotique de la procession développée par Louis Marin (1994 [1983] : 55).
3. Alÿs, F. 2004 : ouvrage publié par l'artiste suite à la performance et contenant entretiens, documents annexes, textes critiques.
4. L'anthropologue Francesco Pellizi observe ainsi que « [m]algré la différence de contenu avec leurs antécédents historiques, les processions modernes, qu'elles soient religieuses, militaires et patriotiques, ethniques ou festives, se caractérisent par une instabilité entre pèlerinage et exposition (*display*) [...] » (Pellizi 2004 : 22) [ma traduction].
5. Doxa moderniste résumée par Michel Foucault : « Il se peut que *Le Déjeuner sur l'herbe* et *l'Olympia* aient été les premières peintures "de musée" [...] un rapport nouveau de la peinture à elle-même, pour manifester l'existence des musées, et le mode d'être et de parenté qu'y acquièrent les tableaux. » (Foucault, 2001 [1964] : 326).
6. Freedberg prévient le lecteur contre toute interprétation essentialiste de sa position qui, loin de reproduire le discours ancien sur les rapports entre l'art et la nature, vise à comprendre l'action réciproque des images et de notre expérience l'une sur l'autre.
7. L. Marin aborde ainsi la procession selon « des structures à deux pôles [...] d'action et de passion, d'activité et de réceptivité, de mouvements et de regards pris en charge par des figures collectives ou individuelles [...] d'acteurs et de spectateurs » (Marin, 1994 [1983] : 48).
8. Sur la « perversion du réel » en jeu dans « l'introduction démesurée d'éléments parodiques et comiques » voir Piette, 1992 : 92-93.
9. L'expression est de Jérôme Baschet qui a le mérite de défendre une approche matérialiste et historique des emplois de la performativité visuelle. Voir Baschet, 2009 : 10.

10. Précisons que la réplique initiale du Picasso fut réalisée en graines collées, une technique traditionnelle et rituelle pratiquée notamment à Mexico.
11. Pour une critique de la « perte d'aura » et sur la dialectique de la reconnaissance et de la dénégation, voir Freedberg, 1998 [1989] : 258-260.
12. Sur les objets en tant qu'agents sociaux et la question des intentionnalités voir Gell, 2009 [1998] : 22-24.
13. Allusion de Francis Alÿs à *La Ronde de nuit* de Rembrandt (1642).



5. Kiki Smith au premier plan, hiératique, cheveux au vent.

L'auteur

Morad Montazami est historien de l'art et curator pour le Moyen-Orient et le Maghreb à la Tate Modern de Londres, rédacteur en chef de la revue *Zamân* et directeur des éditions Zamân Books.

Iconographie

Image d'ouverture et suivantes. Francis Alÿs *The Modern Procession*, 2002. In collaboration with Rafael Ortega, *The Public Art Fund and the Museum of Modern Art*, New York. *Video documentation of an action*. © Francis Alÿs.

Références

- Alÿs, F. 2004 « A Conversation Among Francis Alÿs, Robert Storr and Tom Eccles », in Alÿs, *The Modern Procession*, New York : Public Art Fund.
- Amado, P. 2010 [1979] *Les Fêtes de Durga*, film, 56 minutes, Paris : Éditions CNRS Images.
- Baschet, J. 2009 « Introduction », in A. Dierkens, G. Bartholeyns, T. Golsenne (dir.), *La Performance des images*, Université de Bruxelles.
- Benjamin, W. 2000 [1935] *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in Walter Benjamin, *Œuvres*, t. 3, Paris : Gallimard.
- de Certeau, M. 1977 « Pratiques d'espaces. La ville métaphorique », in *Traverses*, n° 9 (novembre).
- Descola, P. 2005 *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard.
- Foucault, M. 2001 [1964] « La Bibliothèque fantastique » [Sans titre], in *Dits et écrit, 1954-1975*, t. 1, Paris : Gallimard.
- Freedberg, D. 1998 [1989] *Le Pouvoir des images*, Paris : G. Monfort.
- Gell, A. 2009 [1998] *L'Art et ses agents : une théorie anthropologique*, Paris : Les Presses du réel.
- Marin, L. 1994 [1983] « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », in *De la représentation*, Paris : Gallimard.
- Nochlin, L. 2005 *Kiki Smith : A Gathering 1980-2005*, Minneapolis : Walker Art Centre.
- Pellizi, F. 2004 « MoMA's Progress : Francis Alÿs », in Alÿs, *The Modern Procession*, New York : Public Art Fund.
- Piette, A. 1992 *Le Mode mineur de la réalité : paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-la-Neuve : Peeters.
- Turner, V. 1992 *From Ritual to Theatre : the Human Seriousness of Play*, New York : PAJ.

Pour citer cet article

Montazami, M. 2015 « La *Modern Procession* de Francis Alÿs ou l'œuvre d'art à l'ère de son rite de passage », *Techniques&Culture* n°64 « Essais de Bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », p. 196-207.